SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO III Nº 144
6•08•2000

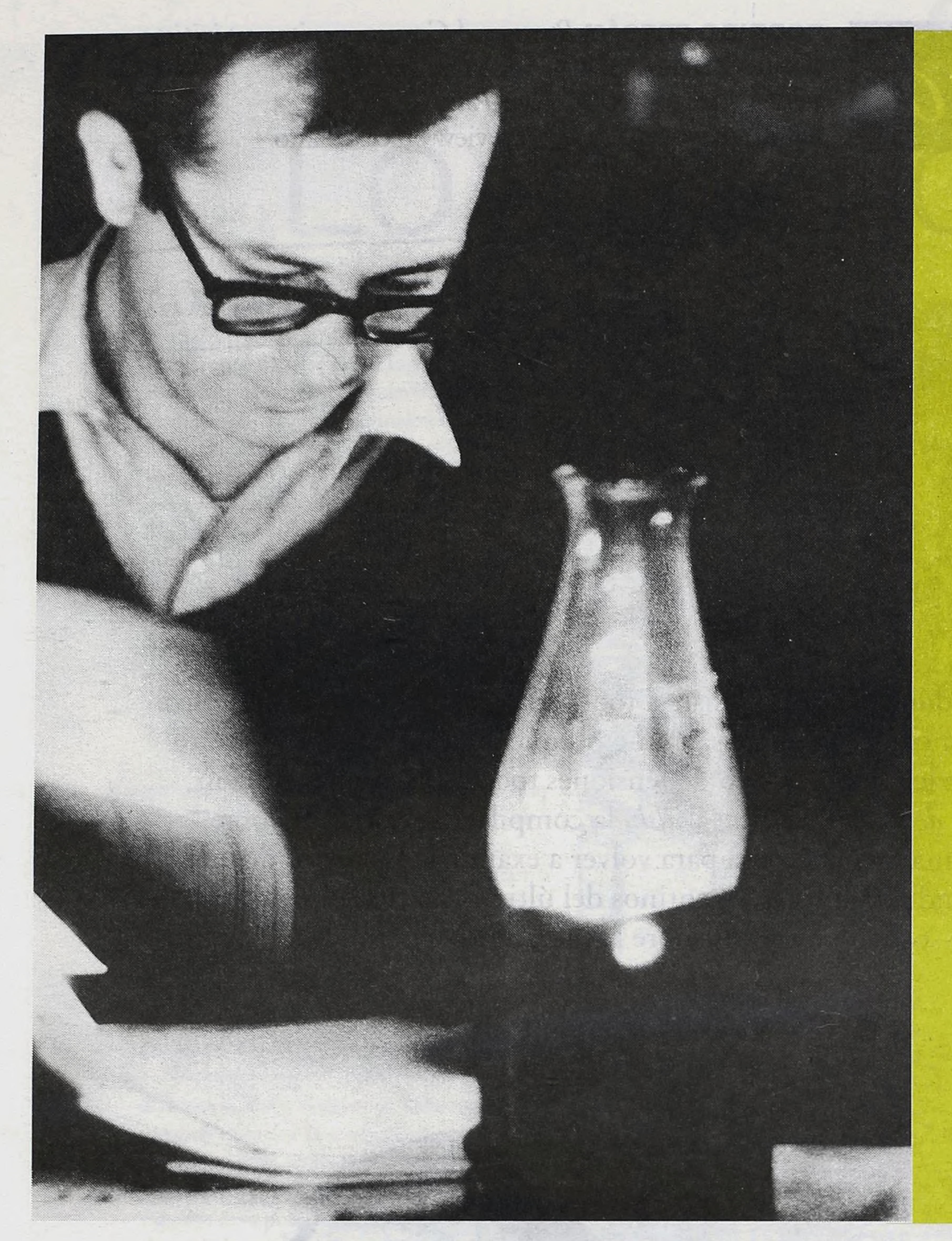
RADAR libros

RODRIGO FRESÁN *Raymond Carver, escritor espiritista*
MITOS ARGENTINOS *Alfonsina, Borges, Copi*
EL EXTRANJERO *Richard Powers*
EN EL QUIOSCO new *left* review en castellano

El mito, hoy

La obra de Rodolfo Walsh se resiste a todos los encasillamientos (inclusive el de la monumentalidad) precisamente porque en ella, más allá del mito heroico, puede leerse un campo de tensiones todavía actual. La edición local de *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, la compilación crítica de Jorge Lafforgue, es una buena excusa para volver a examinar los textos de uno de los más grandes escritores argentinos del último cuarto del siglo pasado y la moral que sostiene sus ideas sobre la literatura.





Aun prescindiendo de su condición de desaparecido, Walsh ocupa (y la extrema soledad de su colocación es un índice de la pobreza cultural de la Argentina actual) el lugar definitorio de "morales de la escritura".

POR DIEGO BENTIVEGNA Hoy por hoy, la escritura de Walsh constituye un evidente punto de referencia para las nuevas letras argentinas, un territorio complejo en el que se problematizan ciertos núcleos fuertes (ficción/realidad, arte/cultura, literatura/política, arte/medios) que atraviesan la literatura nacional. Más que un modelo estandarizado aplicable *ad hoc* a cualquier situación imaginable, como el sartrismo o el borgismo, más que una forma ahistórica que puede generar beneficios literarios sin riesgos y *ad infinitum*, la escritura, en Walsh, es un modo de ubicarse en la literatura (*en* y no *fuera* ni *sobre*) o de entender la posición del escritor y su oficio que en muchos puntos ha permanecido ininteligible a los ojos de una concepción de la literatura que el propio Walsh ha contribuido a poner definitivamente en cuestión.

La desgarradura más profunda que los relatos de Walsh exponen surge del contacto entre la escritura ficcional y la representación directa, sin mediaciones, de lo real. O, lo que es lo mismo, la confrontación de la literatura tal como ésta ha sido institucionalizada, con sus poéticas, sus géneros, sus modos de producción, circulación y consumo, y el ámbito de lo que es reconocido como escritura, pero es mezquinado a la literatura: lo testimonial, lo periodístico, lo político.

Walsh, su escritura, sus textos literarios, desde sus cuentos policiales perfectos –los modelos, entonces, eran "La muerte y la brújula" de Borges y los *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, que, como el mismo Walsh afirma en el prólogo a su primera antología, *Diez cuentos policiales argentinos* (1953), constituyen el acto fundacional del género en la literatura en lengua castellana– hasta las notas de prensa difundidas a través de Ancla (recogidas por Horacio Verbitsky en un volumen publicado por La Urraca en 1985, *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina*) son un punto claro de articulación entre cierto pasado realista y los nuevos modos de entender la literatura, sustentados en el montaje (de frases, de voces, de textualidades) y el consecuente chirrido, la consecuente inorganicidad y apertura del texto literario.

Al mismo tiempo, los textos de Walsh, en especial aquéllos cuya inclusión en la serie literaria es particularmente incómoda –además de *Operación masacre* (1957), *El caso Satanowsky* (1958) y *¿Quién mató a Rosendo?* (1969)– tematizan, a su modo, la politización de la esfera literaria, la puesta en crisis de categorías como "alta" y "baja cultura", el agotamiento de un modelo literario construido a partir de la separación de los ámbitos de lo ficcional y de lo real, problemas cruciales que tienen que ver con eso que expeditiva y confusamente llamamos "posmodernidad".

Es claro, entonces, que la publicación de este libro, que recoge una serie de contribuciones críticas y testimoniales, resulta una necesidad. La publicación de un texto crítico de estas dimensiones es, también, un índice de la progresiva integración del autor de la *Carta abierta*... al canon literario nacional, luego de discusiones que partían de ciertas tópicos acerca de lo político y de lo literario frente a las que la escritura de Walsh se mostraba tercamente ajena.

En rigor, el libro que ahora publica Alianza (o mejor, reedita, luego de una edición de 1993 de la revista *Nuevo texto crítico* del Departamento de Español y de Portugués de la Universidad de Stanford, EE.UU.) es resultado de un triple trabajo de recolección. En principio, se presentan diez textos no recogidos hasta ahora en libro, por lo que esta edición debería sumarse a la larga serie de las que recogen fragmentos de la obra inédita de Walsh (básicamente, su obra cuentística y periodística).

Además de estos textos inéditos, Lafforgue compila una serie de contribuciones escritas desde lo testimonial, desde el trabajo compartido, desde la cercanía intelectual o desde la amistad. Se trata de textos breves que prescinden de la rigurosidad crítica y del aparataje teórico en beneficio de lo evocativo. Encontramos en esta primera sección artículos de Eduardo Galeano, Aníbal Ford, Rogelio García Lupo, Horacio Verbitsky, el clásico de Ricardo Piglia "Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad" (incluido en *La Argentina en pedazos*) y el imprescindible "Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra", de David Viñas.

Por otro lado, se recopilan un conjunto de intervenciones críticas académicas, escritas desde el saber y las metodologías legitimadas por el aparato universitario. Según reza el prólogo de Lafforgue, se trata de una serie de artículos de críticos "jóvenes" que abordan las diferentes etapas y los diferentes géneros de la producción walshiana y que, dice el responsable de la edición, "reflejan, sintetizan y proyectan" un conjunto mucho más amplio.

Por último, el libro se cierra con una más que completa bibliografía de los textos de y sobre Walsh. Se incluye en esta sección la entrada bibliográfica de la enorme cantidad de textos publicados por Walsh bajo su nombre, bajo algún seudónimo, como Daniel Hernández, o sin firma, a lo largo de su vida periodística y literaria. También se da cuenta de las entrevistas y las traducciones de los libros de Walsh al inglés, al alemán, al francés y al italiano. Asimismo, se consignan las diversas ediciones de la obra no publicada en libro en su momento (las de Verbitsky, Pesce, el propio Lafforgue, Link).

En lo que respecta a los textos críticos, el trabajo bibliográfico es especialmente minucioso: se registran tanto los artículos aparecidos en publicaciones académicas, sobre todo argentinas y norteamericanas, desde los artículos inaugurales de Angel Rama (de 1966) y de Aníbal Ford (de 1972) hasta reseñas publicadas en el momento de aparición de los libros de Walsh, recuerdos y homenajes póstumos y tesis doctorales de las que la obra del autor ha sido objeto.

LA VOZ DE LOS SIN VOZ

Entre 1966 y 1967 Rodolfo Walsh recorre, como parte de su trabajo periodístico, algunos puntos de la Argentina, acompañado por el fotógrafo Pablo Alonso. El objetivo es escribir una serie de artículos para la revista *Panorama*, que se propone construir un proyecto periodístico "de calidad", con profesionales "reconocidos" y con productos de "esmerada confección gráfica", es decir, un proyecto comercial ubicado en los antípodas del trabajo de producción y de circulación de información clandestina que Walsh afrontará al comienzo de la dictadura militar del '76.

En el límite entre Corrientes y Chaco, casi en la confluencia de los ríos Paraná y Paraguay, los cronistas se encuentran con una isla que es, en realidad, uno de los pocos leprosarios que entonces existen en la Argentina. La zona tiene mucho más que ver con los proyectos de Macedonio y Lugones, con las selvas de Quiroga (justamente, Lafforgue antologiza un artículo de Walsh dedicado al uruguayo, "El país de Quiroga", de 1967, publicado también en *Panorama*) o con los cuerpos deformados del Bosco o del manierismo que con los ámbitos urbanos que los escritos de Walsh han venido transitando. De esta isla surge uno de los artículos incluidos en este libro, "La isla de los resucitados".

En más de un aspecto, este artículo puede leerse como un punto de cruce de varias constantes de la poética walshiana. Al menos, eso es lo que propone el artículo de Bárbara Crespo ("Rodolfo Walsh, Kafka y el lugar común"), para quien "La isla de los resucitados" está escrito en la confluencia no sólo de dos cuencas fluviales, sino también de dos lógicas textuales: la periodística y la literaria.

En "La isla...", los límites entre la voz citante y la voz citada (la de los enfermos, la de los médicos) tiende a superarse. Son los internos, los que están dentro de la isla, los que construyen el texto con sus voces. Como plantea Crespo, esas voces se disponen de acuerdo con una gradación. De este modo, se inserta al final una voz externa y extrema, que funciona como una encarnación, una textualización del límite: la voz de un tal Palamazczuck. Y de aquí, a través de la voz de este inmigrante mitad alemán, mitad polaco, veterano de las dos guerras mundiales, médico, vagabundo por toda la Mitteleuropa, el texto se abre hacia otros registros, que son precisamente aquéllos con los que la literatura de Walsh entra en tensión: Kafka, y con él cierto modo de entender el arte y de entender la literatura que tiene que ver con un momento, el del modernismo, que en


Rodolfo Walsh con su mujer, Lilia Ferreyra, en La Habana (1970). Los acompañan otros jurados del Premio Casa de las Américas.

los '60 está viviendo un momento claro de reformulación. De alguna manera, es el procedimiento que Walsh ya ha puesto en juego en *Operación masacre*, que ha puesto en juego en "Cartas" y en "Fotos", dos de las narraciones formalmente más complejas de la narrativa argentina, que construyen ese "microcosmos joyceano" (Piglia) inseparable, en Walsh, de la experiencia del campo y de la infancia.

Y es que en Walsh, al menos en el Walsh maduro que se inicia, canónicamente, en 1957, con *Operación masacre*, la voz no aparece como un mero objeto de representación, sino como voz desde la que el texto escrito se sostiene. De modo que el texto no es una ficcionalización, no es una narrativización inmediata de lo real como cierto realismo más o menos ingenuo y más o menos socialista hubiera deseado, sino que es una urdimbre de voces, un tejido, una puesta en texto de una oralidad condenada de otro modo a la extinción o al anegamiento, a la pura instantaneidad, a la insignificancia, frente al discurso de los medios y frente al discurso del Estado. Lo que hay en "La isla..." es un uso específico, direccionalizado hacia la busca de la verdad, de los instrumentos mediáticos.

GÉNEROS Y GENEALOGÍAS

La historia de la relación entre Walsh y la industria cultural ha sido narrada infinitas veces. Apenas llegado a Buenos Aires, hacia 1944, Walsh se integra al plantel de la editorial Hachette. Allí, durante largos años, trabaja como corrector de pruebas, traductor, antologista (del cuento policial y del "cuento extraño").

Frustrados sus proyectos de cursar la carrera de Letras en Buenos Aires y La Plata, la iniciación literaria de Walsh es inseparable del trabajo en el interior de la industria cultural, en los mecanismos editoriales porteños, lo cual supone una relación inmediata con los procesos de modernización de la cultura argentina, representados, en el ámbito literario, por la consolidación de una industria con una lógica de producción y de circulación específica, basada en gran parte en las colecciones populares y la traducción de autores ingleses y norteamericanos. Una porción importante de las intervenciones críticas recogidas por Lafforgue en este libro (Pesce, Romano, Braceras) analizan estos primeros pasos de Walsh, su iniciación como cuentista con la publicación de algunos relatos en las revistas *Vea y Lea* y *Leoplán* y con la aparición de su primer libro, *Variaciones en rojo*, de 1953.

Es en función de estos esquemas genéricos, principalmente del policial, pero también del relato fantástico, asociado con un modo de interpretación de lo real propio de la "alta cultura" representada por gente como las del grupo Sur (Borges, las Ocampo, Murena), como se define, en principio, la literatura de Walsh.

La narración no ficcional que Walsh reinstala en la literatura argentina (es necesario reponer aquí, como lo señala Verbitsky, el escrito fundacional de la literatura argentina, el *Facundo* de Sarmiento, y también su contracara, la *Vida del Chacho*, de José Hernández, del que Walsh conserva el tono de denuncia, el tono de impugnación del asesinato estatal, y la serie que despliega Viñas: Concolorcorvo, Lamadrid, la literatura anarquista, Arlt) no es sino la búsqueda de un lugar posible de repliegue frente al discurso de un Estado convertido en garante y sostén del crimen. Un lugar, en consecuencia, eminentemente político.

ESE CADÁVER

Es este lugar político de la narrativa el que se tematiza en uno de los cuentos fundamentales de la producción de Walsh, "Esa mujer" (en *Los oficios terrestres*, de 1965). En cierto sentido, la literaturización del cadáver y la obsesión por la mujer innombrada a lo largo de todo el texto de Walsh, que se desliza a ciertos ámbitos no estrictamente literarios (sobre todo, claro está, hacia un género típicamente periodístico como la entrevista), tiene que ver con el retorno permanente de un cuerpo hipersignificado que funciona como el soporte más eficaz de la política cultural del peronismo. Es, en sí mismo, un lugar en el que se sintetizan una obsesión que es del orden de lo psicoanalítico, de lo patológico (el fetichismo), pero también del orden del reconocimiento de la eficacia concreta de una política cultural sustentada en Eva Perón y su memoria. De ahí que el Walsh maduro –que ya ha ajustado cuentas con su juvenil antiperonismo– entra en serie, a través de este texto, con otras intervenciones ensayístico-literarias que suelen agruparse bajo la etiqueta de "evaperonismo", desde el discurso crítico de Sebreli (*Eva Perón, ¿aventurera o militante?*, 1966), hasta textos anteriores, como "El simulacro" de Borges (incluido en *El hacedor*) que ya han planteado el lugar del cadáver de Evita en relación con la reproducción y con una estética masiva, que será retomado en textos de los '80 como "Eva Perón en la hoguera" de Leónidas Lamborghini o "El cadáver de la nación" (en *Austria-Hungría*) y "Evita vive" de Néstor Perlongher.

En todo caso, el cuento de Walsh funciona como una manera de redefinir la relación entre pesquisa, verdad y Estado. En más de un sentido, la búsqueda del cadáver de Evita sintetiza la obsesión por el cadáver sobre el que se fundan la nación y la literatura argentinas, pero también la búsqueda del cuerpo ausente, del cuerpo sustraído por el aparato del Estado.

De nuevo, entonces, hibridación. De nuevo, ruptura del límite entre lo ficcional y lo político. Es mucho lo que este texto sobre la desaparición de un cuerpo permite pensar respecto de ciertos núcleos fuertes de la poética de Walsh. La trayectoria que describe el sujeto literario Walsh es análoga a la trayectoria del sujeto político, porque ambos constituyen instancias inescindibles de una práctica única. Justamente, esta superposición de lo político y de lo literario, esta puesta en crisis de esas dos esferas autonomizadas que están en el origen de la literatura nacional (ese "Borges dialectizado", como dice bellamente Viñas) es lo que tematiza el que probablemente sea el pasaje más famoso de toda la obra de Walsh.

EL VIOLENTO OFICIO

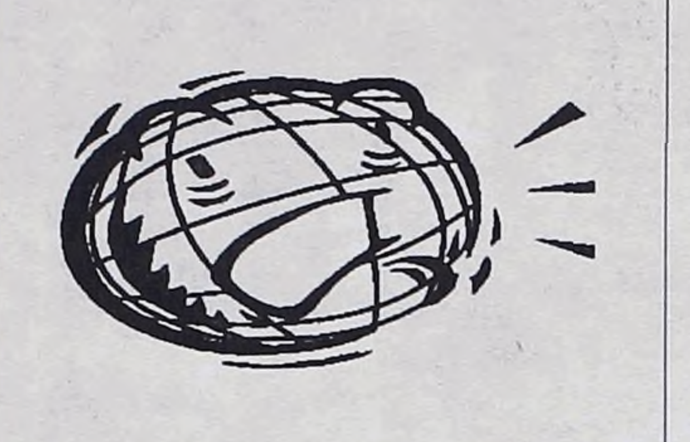
Se trata, claro está, del pasaje del prólogo de *Operación Masacre* en el que la realidad, inevitablemente, se cuela por la ventana de la literatura, en el que se cifra un conjunto de tensiones que permiten pensar tanto la producción de Walsh como su colocación en el interior del sistema literario argentino. El pasaje se ha transformado en un clásico de la literatura argentina, sobre todo por lo que problematiza, por lo aludido, por lo que pone en crisis: el adentro y el afuera, la racionalidad del ajedrez (civilización, cálculo, razón, fines) y la irracionalidad de la muerte banal, casual, del conscripto. La puteada. La lengua del otro. Ese otro que deja de ser mera instancia de representación, mera objetualidad literaria frente a la que horrorizarse (el Cortázar de "Las puertas del cielo") o frente a la que conmoverse (la lacrimógena literatura "comprometida" heredera de Boedo), para pasar a ser, a lo largo del texto, voz actuante. Un modo de resistencia.

Es este fragmento el que más aparece –sintomáticamente, compulsivamente– citado a lo largo de las evocaciones y de los artículos críticos compilados por Lafforgue. Posiblemente, esté expuesto en él de manera contundente lo que hace de Walsh un escritor actual, dueño de una obra a partir de la cual todavía es posible discutir posiciones literarias.

Es cierto que la actualidad de Walsh es inseparable de las condiciones concretas que tiene que ver con el compromiso político asumido hasta último momento, es decir, hasta la muerte en manos del terrorismo de Estado, y que su *caso* puede resumir el de las miles de víctimas de éste –para las que, en este país, todavía no ha llegado su día de justicia–.

Aun prescindiendo de ese dato biográfico crucial –su condición de desaparecido– no es menos cierto que Walsh ocupa (y la extrema soledad de su colocación es un índice de la pobreza cultural de la Argentina actual) el lugar definitorio de "morales de la escritura".♣

NOTICIAS DEL MUNDO



El cuarto jueves de cada mes se realiza una feria de revistas culturales. La idea es "mostrarlas, intercambiarlas, venderlas y discutirlas". Convoca la (algo más que) FM La Tribu, en Lambaré 873, de Buenos Aires. Mayores informes en **www.fmlatribu.com**.

Bajo la Luna Nueva es un sello argentino independiente dedicado fundamentalmente a la edición de libros de poesía y de ficción en tiradas bajas y ediciones cuidadas que apuntan a un público determinado y que, por lo tanto, encuentran dificultades para la distribución comercial. Con el objetivo de salvar esa barrera propia de los tiempos que corren, la editorial dirigida por Mirtha Rosenberg acaba de lanzar un nuevo modo de venta de libros por vía electrónica. Los interesados recibirán periódicamente un listado de novedades y de títulos en catálogo y podrán pedir, por esa misma vía, los libros que quieran comprar, al mismo precio que el fijado en librerías. Los gastos de envío a todo el territorio argentino quedan a cargo de la editorial. Mayores informes pueden solicitarse por correo electrónico: **bajolaluna@ciudad.com.ar**

La editorial estadounidense Farrar Straus & Giroux acaba de publicar en inglés una extensa biografía del escritor argentino Manuel Puig, autor (entre otras novelas célebres) de *La traición de Rita Hayworth*, *El beso de la mujer araña* y *Cae la noche tropical*. El libro *Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions* fue escrito por su amiga Suzanne Jill Levine, que lo conoció a finales de la década del 60. La biografía tiene 448 páginas y presenta prácticamente todas las facetas de Puig, desde una infancia dominada por la escasa comunicación con su padre hasta sus experiencias sexuales y afectivas. La biografía de Levine es producto de una exhaustiva investigación que incluyó la compilación de cartas del propio Puig, de quien la autora tradujo varias novelas al inglés. El libro también cuenta con testimonios de familiares y amigos cercanos de Manuel Puig, fallecido hace diez años.

Aunque los cables no especifiquen quién, se sabe que *alguien* pagó un millón de dólares por las Memorias (por el momento no publicadas e, incluso, ni siquiera escritas) de Diego Armando Maradona. El libro, cuyos textos son producto de conversaciones en Cuba entre el ex jugador de fútbol y un periodista de su confianza, Daniel Arcuci, tendrá 340 páginas y más de 100 fotografías y será lanzado al mercado en octubre próximo. Es la primera vez en la historia de la edición que un "autor" argentino recibe un anticipo semejante por los derechos de publicación sólo en lengua castellana.

Las Cátedras Libres de la Universidad de Buenos Aires ofrecen cursos sobre diferentes temáticas, abiertos a todo tipo de público y sin ningún requisito académico para seguirlos regularmente. Una nueva iniciativa inscripta en ese marco es la Cátedra Libre de Estudios Mexicanos "Alfonso Reyes", que iniciará sus actividades en estos días con una conferencia de Margo Glantz sobre la poesía amorosa de Sor Juana Inés de la Cruz. La reconocida escritora y académica mexicana hablará el próximo lunes 7 de agosto a las 19 en la Sala Augusto Raúl Cortazar de la Biblioteca Nacional (Agüero 2502) y su disertación lleva el sugerente título "El jeroglífico del sentimiento".

Se hace camino al andar

Noé Jitrik pronunció una conferencia en el Centro Cultural Ricardo Rojas sobre la poética de Borges, probablemente el mito literario argentino más sobresaliente. A continuación, los tramos fundamentales de esa intervención.

POR NOÉ JITRIK Borges fue variando su poética acaso sin renegar de la de los comienzos en lo esencial. En sus primeros libros, *Cuaderno San Martín*, *Luna de enfrente* y *Fervor de Buenos Aires*, su perspectiva era descriptiva, su poética era de fotógrafo, de recorrido, de paseante baudeleriano que husmea y goza los secretos de una ciudad y, deslumbrado por ella, va capturando con los ojos y el espíritu lo que cree que son sus esencias, el barrio, los personajes, los atardeceres, los monumentos, la incesante variación de las cosas. Correlativamente, esa manera de búsqueda, por desplazamiento, lo va llevando a otras zonas, de otra índole, situadas en otras partes: me refiero a lo que tiene que ver con el pasado, tanto el familiar como el nacional que, fusionados en unidades poéticas, dan lugar a una idea de linaje, tan predominante que corona todo un edificio metafórico. En esos libros, la voz poética persigue y trata de recuperar primero, y de entender después, algo así como el secreto de una identidad que el linaje alberga. Ese propósito se transforma ideológicamente y alcanza otros registros, por ejemplo ciertas inquietudes o preocupaciones acerca del idioma, o el habla nacional; entre su curiosa manera de tratar la ortografía, que se traduce por una eliminación de ciertos elementos que podía suponer tan superfluos como los que en el *Manifiesto ultraísta* de 1922 denomina "trebejos ornamentales", los primeros ensayos, *El idioma de los argentinos*, los poemas y la idea del linaje, hay una extrema coherencia, fundamento de una poética que todavía no es concentradora sino descriptiva y expansiva, en tensión con un referente exterior que es como un embudo al revés, una apertura hacia las cosas con cierta idea de infinito.



Y, para corroborar mi apunte anterior en el sentido de lo que perdura de esa primera poética, no hay más que relacionar esta afirmación con la idea central de *El Aleph*, que tiene en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y la imagen de la enciclopedia un antecedente inmediato, así como en la memoria global de "Funes, el memorioso": la pluralidad del mundo puesta en un solo lugar ya está en las caminatas de los comienzos. Es más, yo diría que ese vagabundeo y ese mirar como constituyente de una poética se puede reconocer también en otros escritores que estarían, exterior y declarativamente al menos, en los antípodas de Borges, por ejemplo Roberto Arlt. En *El juguete rabioso*, que es de la misma época de la que estamos hablando, se condensa, en sus tramos finales, ese movimiento de traslación o desplazamiento por caminata que ya está en los primeros capítulos; lo que en un inicio era un vagar a la fuerza por la ciudad en los tramos finales responde a un oficio, vender papel de envolver.

Ese primer período de Borges va variando en función de ciertas necesidades de la vida; ningún escritor joven, en 1920 o en el 2000, vive de entrada de su literatura; por fuerza o necesidad tiene que hacer otra cosa, por lo general periodismo, que es lo que le permite corroborar una vocación o una afición; en el caso de Borges le permitió leer los libros del mundo que llegaban a la redacción y que él empezó a reseñar; lo que podía ser una mera sección de un suplemento cultural se convirtió en una experiencia de escritura, tan radical y tan continuada que se diría que sus reseñas de *Crítica* o de *El hogar* y las que siguieron después, también en prefacios o notas breves, un verdadero paseo por la literatura universal, constituyen entre el treinta y el cuarenta por ciento de su obra. Cada uno de esos textos –incluidos los que reunió en libros como *Discusión*, *Inquisiciones* y, bastante después, *Otras inquisiciones*– postula ya otra poética, en el orden de la concentración, que da lugar en el caso a una suerte de alquimia barroca en la que se gesta lo que va a ser la poética del Borges ulterior, incluido el del *Manual de zoología fantástica*.

El Borges tan celebrado por su complejidad, dada por la fuga de las líneas y el predominio de las masas, los grandes bloques de escrituras llenos de incisos, nace en mi opinión de la práctica reseñística, lo que es decir de su relación con los libros, relación constante y obsesiva, estructurante, no ya solamente cuando escribe reseñas sino como fuente permanente de su obra mayor. En una de sus culminaciones, por ejemplo los textos que componen *Ficciones*, el libro es decisivo. Se tematiza en varios momentos, desde luego, pero penetra en todas partes como lo que organiza la escritura. El objeto "libro", fenomenológicamente hablando, pasa de ser la experiencia que le permitió construir una poética barroca a ser un objeto de concentración narrativa que adquiere fuerza modelizadora.

Se trata, genéticamente considerado, del logro de una coherencia o una unidad entre lo que fue su práctica y lo que puede ser lo que escribe; no obstante, como sombra de una identidad irrenunciable, durante este proceso de transformación, prosigue con todo su atractivo la mencionada idea del linaje, que tiene su traducción, tanto en la narrativa como en la poesía, en la categoría de la "acción", tan fascinante no sólo pese a sino porque los dos términos que reúne son antagónicos. Uno de los primeros resultados de esta convivencia categorial es *Historia universal de la infamia*, en cuyos textos, así como en el *Evaristo Carriego*, se empiezan a dibujar los relatos posteriores.♣

Celeb

POR DELFINA MUSCHIETTI En 1927 la sofisticada revista *Aurea* reúne en un mismo número poemas publicados por la poeta consagrada Alfonsina Storni y el escritor Jorge Luis Borges, todavía en 1932 anunciado por la prensa como "joven promesa". Ya había sucedido para entonces la publicación de las palabras injuriosas (las "chillonerías de comadrita") que Borges le dedicó a Alfonsina en 1924 en la reseña de *Telarañas*, poemario de Nydia Lamarque. La confrontación de los textos que la revista *Aurea* reúne y que nuestros protocolos de lectura reenvían a dos poéticas públicamente enfrentadas, nos muestra sorpresivamente que estas firmas han invertido su lugar. El texto de la mujer escritora parece inscribirse en una forma de vanguardia que las declaraciones de Borges siempre le negaron; y el texto del joven Borges, escritor inserto en las propuestas declaradamente vanguardistas de *Martín Fierro*, niega resueltamente este programa desde un sentimentalismo *kitsch*, que siempre había sido atribuido a la chillona y *démodée* Alfonsina.

En el aura de *Aurea* estas firmas, entonces, sugieren que las huellas de su escritura esconden máscaras insospechadas y desvíos que una lectura negligente ha obviado en aras de una historia oficial y su dictado hegemónico. ¿Quién osará decir que Alfonsina, a la luz de estas páginas, resulta más vanguardista y mejor poeta que Borges? Es necesario, entonces, seguir estos desvíos para releer una zona de la poesía argentina contemporánea, y reinscribirla, restaurarla a la luz de estas veladuras.

CLASES DE MUJERES *Aurea* era una revista de gran formato y edición muy cuidada, casi artesanal, con juego de transparencias que se superponen a ilustraciones de artistas plásticos argentinos. Se podría pensar que esta coincidencia de dos estéticas divergentes "eleva" a Alfonsina y "baja" a Borges hasta llegar a un equilibrio horizontal.

El lector encuentra en la página 31 dos poemas de Alfonsina Storni y 30 páginas más adelante un poema de Borges ilustrado con un dibujo de su hermana Nora. La aparente nivelación de firmas y figuras se tambalea cuando la mirada se detiene a armar una constelación con los poemas. Si esperábamos el poema de un escritor de la vanguardia porteña, aparece en cambio un poema inseguro, sentimental y *kitsch*; si, a la inversa, la firma de Alfonsina podía –siguiendo la misma letra que el insulto de Borges le dictara tan sólo tres años antes– hacernos esperar un poema con algunos toques de mal gusto altisonante, "Luna" muestra una textura moderna que investiga las técnicas que el cine y la fotografía le ofrecen.

El tono enfático de los "Versos con además de recuerdo" que publica Borges lo obliga al uso de signos de exclamación (expresamente prohibidos, junto al tono confesional y la declaración en primera persona, en el programa ultraísta defendido por el joven poeta). El poema no hace sino desmentir esas declaraciones de principios, y los signos de exclamación, como las varas y los bambúes del jardín del fondo, delimitan un espacio consagrado ("¡qué lindo ver por una hendija/ tu calabozo de agua sutil!") y al mismo tiempo sirven de límite en relación con un espacio exterior visto como amenazante.

La amenaza de invasión encarna en el poema en cierta "polución sonora" y aparece disimulada en el uso de diminutivos que desaparecerán en la versión que Borges publica en 1929 en *Cuaderno San Martín*, que forma parte del supuesto tríptico vanguardista del Borges poeta. Según el poema: "El charro carnaval aturdió/ con insolentes murgas".

Resulta interesante también desanudar la retórica y los protocolos en los que descansan



◈ El cuarto jueves de cada mes se realiza una feria de revistas culturales. La idea es "mostrarlas, intercambiarlas, venderlas y discutirlas". Convoca la (algo más que) FM La Tribu, en Lambaré 873, de Buenos Aires. Mayores informes en **www.fmlatribu.com**.

◈ Bajo la Luna Nueva es un sello argentino independiente dedicado fundamentalmente a la edición de libros de poesía y de ficción en tiradas bajas y ediciones cuidadas que apuntan a un público determinado y que, por lo tanto, encuentran dificultades para la distribución comercial. Con el objetivo de salvar esa barrera propia de los tiempos que corren, la editorial dirigida por Mirtha Rosenberg acaba de lanzar un nuevo modo de venta de libros por vía electrónica. Los interesados recibirán periódicamente un listado de novedades y de títulos en catálogo y podrán pedir, por esa misma vía, los libros que quieran comprar, al mismo precio que el fijado en librerías. Los gastos de envío a todo el territorio argentino quedan a cargo de la editorial. Mayores informes pueden solicitarse por correo electrónico: **bajolaluna@ciudad.com.ar**

◈ La editorial estadounidense Farrar Straus & Giroux acaba de publicar en inglés una extensa biografía del escritor argentino Manuel Puig, autor (entre otras novelas célebres) de *La traición de Rita Hayworth*, *El beso de la mujer araña* y *Cae la noche tropical*. El libro *Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions* fue escrito por su amiga Suzanne Jill Levine, que lo conoció a finales de la década del 60. La biografía tiene 448 páginas y presenta prácticamente todas las facetas de Puig, desde una infancia dominada por la escasa comunicación con su padre hasta sus experiencias sexuales y afectivas. La biografía de Levine es producto de una exhaustiva investigación que incluyó la compilación de cartas del propio Puig, de quien la autora tradujo varias novelas al inglés. El libro también cuenta con testimonios de familiares y amigos cercanos de Manuel Puig, fallecido hace diez años.

◈ Aunque los cables no especifiquen quién, se sabe que *alguien* pagó un millón de dólares por las Memorias (por el momento no publicadas e, incluso, ni siquiera escritas) de Diego Armando Maradona. El libro, cuyos textos son producto de conversaciones en Cuba entre el ex jugador de fútbol y un periodista de su confianza, Daniel Arcuci, tendrá 340 páginas y más de 100 fotografías y será lanzado al mercado en octubre próximo. Es la primera vez en la historia de la edición que un "autor" argentino recibe un anticipo semejante por los derechos de publicación sólo en lengua castellana.

◈ Las Cátedras Libres de la Universidad de Buenos Aires ofrecen cursos sobre diferentes temáticas, abiertos a todo tipo de público y sin ningún requisito académico para seguirlos regularmente. Una nueva iniciativa inscripta en ese marco es la Cátedra Libre de Estudios Mexicanos "Alfonso Reyes", que iniciará sus actividades en estos días con una conferencia de Margo Glantz sobre la poesía amorosa de Sor Juana Inés de la Cruz. La reconocida escritora y académica mexicana hablará el próximo lunes 7 de agosto a las 19 en la Sala Augusto Raúl Cortazar de la Biblioteca Nacional (Agüero 2502) y su disertación lleva el sugerente título "El jeroglífico del sentimiento".

Se hace camino al andar

Noé Jitrik pronunció una conferencia en el Centro Cultural Ricardo Rojas sobre la poética de Borges, probablemente el mito literario argentino más sobresaliente. A continuación, los tramos fundamentales de esa intervención.

POR NOÉ JITRIK Borges fue variando su poética acaso sin renegar de la de los comienzos en lo esencial. En sus primeros libros, *Cuaderno San Martín*, *Luna de enfrente* y *Fervor de Buenos Aires*, su perspectiva era descriptiva, su poética era de fotógrafo, de recorrido, de paseante baudeleriano que husmea y goza los secretos de una ciudad y, deslumbrado por ella, va capturando con los ojos y el espíritu lo que cree que son sus esencias, el barrio, los personajes, los atardeceres, los monumentos, la incesante variación de las cosas. Correlativamente, esa manera de búsqueda, por desplazamiento, lo va llevando a otras zonas, de otra índole, situadas en otras partes: me refiero a lo que tiene que ver con el pasado, tanto el familiar como el nacional que, fusionados en unidades poéticas, dan lugar a una idea de linaje, tan predominante que corona todo un edificio metafórico. En esos libros, la voz poética persigue y trata de recuperar primero, y de entender después, algo así como el secreto de una identidad que el linaje alberga. Ese propósito se transforma ideológicamente y alcanza otros registros, por ejemplo ciertas inquietudes o preocupaciones acerca del idioma, o el habla nacional; entre su curiosa manera de tratar la ortografía, que se traduce por una eliminación de ciertos elementos que podía suponer tan superfluos como los que en el *Manifiesto ultraísta* de 1922 denomina "trebejos ornamentales", los primeros ensayos, *El idioma de los argentinos*, los poemas y la idea del linaje, hay una extrema coherencia, fundamento de una poética que todavía no es concentradora sino descriptiva y expansiva, en tensión con un referente exterior que es como un embudo al revés, una apertura hacia las cosas con cierta idea de infinito.



Y, para corroborar mi apunte anterior en el sentido de lo que perdura de esa primera poética, no hay más que relacionar esta afirmación con la idea central de *El Aleph*, que tiene en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y la imagen de la enciclopedia un antecedente inmediato, así como en la memoria global de "Funes, el memorioso": la pluralidad del mundo puesta en un solo lugar ya está en las caminatas de los comienzos. Es más, yo diría que ese vagabundeo y ese mirar como constituyente de una poética se puede reconocer también en otros escritores que estarían, exterior y declarativamente al menos, en los antípodas de Borges, por ejemplo Roberto Arlt. En *El juguete rabioso*, que es de la misma época de la que estamos hablando, se condensa, en sus tramos finales, ese movimiento de traslación o desplazamiento por caminata que ya está en los primeros capítulos; lo que en un inicio era un vagar a la fuerza por la ciudad en los tramos finales responde a un oficio, vender papel de envolver.

Ese primer período de Borges va variando en función de ciertas necesidades de la vida; ningún escritor joven, en 1920 o en el 2000, vive de entrada de su literatura; por fuerza o necesidad tiene que hacer otra cosa, por lo general periodismo, que es lo que le permite corroborar una vocación o una afición; en el caso de Borges le permitió leer los libros del mundo que llegaban a la redacción y que él empezó a reseñar; lo que podía ser una mera sección de un suplemento cultural se convirtió en una experiencia de escritura, tan radical y tan continuada que se diría que sus reseñas de *Crítica* o de *El hogar* y las que siguieron después, también en prefacios o notas breves, un verdadero paseo por la literatura universal, constituyen entre el treinta y el cuarenta por ciento de su obra. Cada uno de esos textos –incluidos los que reunió en libros como *Discusión*, *Inquisiciones* y, bastante después, *Otras inquisiciones*– postula ya otra poética, en el orden de la concentración, que da lugar en el caso a una suerte de alquimia barroca en la que se gesta lo que va a ser la poética del Borges ulterior, incluido el del *Manual de zoología fantástica*.

El Borges tan celebrado por su complejidad, dada por la fuga de las líneas y el predominio de las masas, los grandes bloques de escritura llenos de incisos, nace en mi opinión de la práctica reseñística, lo que es decir de su relación con los libros, relación constante y obsesiva, estructurante, no ya solamente cuando escribe reseñas sino como fuente permanente de su obra mayor. En una de sus culminaciones, por ejemplo los textos que componen *Ficciones*, el libro es decisivo. Se tematiza en varios momentos, desde luego, pero penetra en todas partes como lo que organiza la escritura. El objeto "libro", fenomenológicamente hablando, pasa de ser la experiencia que le permitió construir una poética barroca a ser un objeto de concentración narrativa que adquiere fuerza modelizadora.

Se trata, genéticamente considerado, del logro de una coherencia o una unidad entre lo que fue su práctica y lo que puede ser lo que escribe; no obstante, como sombra de una identidad irrenunciable, durante este proceso de transformación, prosigue con todo su atractivo la mencionada idea del linaje, que tiene su traducción, tanto en la narrativa como en la poesía, en la categoría de la "acción", tan fascinante no sólo pese a sino porque los dos términos que reúne son antagónicos. Uno de los primeros resultados de esta convivencia categorial es *Historia universal de la infamia*, en cuyos textos, así como en el *Evaristo Carriego*, se empiezan a dibujar los relatos posteriores.♣

Celebrity Deathmatch

POR DELFINA MUSCHIETTI En 1927 la sofisticada revista *Aurea* reúne en un mismo número poemas publicados por la poeta consagrada Alfonsina Storni y el escritor Jorge Luis Borges, todavía en 1932 anunciado por la prensa como "joven promesa". Ya había sucedido para entonces la publicación de las palabras injuriosas (las "chillonerías de comadrita") que Borges le dedicó a Alfonsina en 1924 en la reseña de *Telarañas*, poemario de Nydia Lamarque. La confrontación de los textos que la revista *Aurea* reúne y que nuestros protocolos de lectura reenvían a dos poéticas públicamente enfrentadas, nos muestra sorpresivamente que estas firmas han invertido su lugar. El texto de la mujer escritora parece inscribirse en una forma de vanguardia que las declaraciones de Borges siempre le negaron; y el texto del joven Borges, escritor inserto en las propuestas declaradamente vanguardistas de *Martín Fierro*, niega resueltamente este programa desde un sentimentalismo *kitsch*, que siempre había sido atribuido a la chillona y *démodée* Alfonsina.

En el aura de *Aurea* estas firmas, entonces, sugieren que las huellas de su escritura esconden máscaras insospechadas y desvíos que una lectura negligente ha obviado en aras de una historia oficial y su dictado hegemónico. ¿Quién osará decir que Alfonsina, a la luz de estas páginas, resulta más vanguardista y mejor poeta que Borges? Es necesario, entonces, seguir estos desvíos para releer una zona de la poesía argentina contemporánea, y reinscribirla, restaurarla a la luz de estas veladuras.



En el siguiente fragmento de un libro por venir, Más de una lengua (poesía, subjetividad y género), *Delfina Muschietti denuncia el odio de clase que fundamentaba los juicios de Borges sobre la poesía de Alfonsina Storni y reivindica el papel que esa "textualidad chillona" cumple en relación con la poesía actual.*

CLASES DE MUJERES *Aurea* era una revista de gran formato y edición muy cuidada, casi artesanal, con juego de transparencias que se superponen a ilustraciones de artistas plásticos argentinos. Se podría pensar que esta coincidencia de dos estéticas divergentes "eleva" a Alfonsina y "baja" a Borges hasta llegar a un equilibrio horizontal.

El lector encuentra en la página 31 dos poemas de Alfonsina Storni y 30 páginas más adelante un poema de Borges ilustrado con un dibujo de su hermana Nora. La aparente nivelación de firmas y figuras se tambalea cuando la mirada se detiene a armar una constelación con los poemas. Si esperábamos el poema de un escritor de la vanguardia porteña, aparece en cambio un poema inseguro, sentimental y *kitsch*; si, a la inversa, la firma de Alfonsina podía –siguiendo la misma letra que el insulto de Borges le dictara tan sólo tres años antes– hacernos esperar un poema con algunos toques de mal gusto altisonante, "Luna" muestra una textura moderna que investiga las técnicas que el cine y la fotografía le ofrecen.

El tono enfático de los "Versos con además de recuerdo" que publica Borges lo obliga al uso de signos de exclamación (expresamente prohibidos, junto al tono confesional y la declaración en primera persona, en el programa ultraísta defendido por el joven poeta). El poema no hace sino desmentir esas declaraciones de principios, y los signos de exclamación, como las varas y los bambúes del jardín del fondo, delimitan un espacio consagrado ("¡qué lindo ver por una hendija/ tu calabozo de agua sutil!") y al mismo tiempo sirven de límite en relación con un espacio exterior visto como amenazante.

La amenaza de invasión encarna en el poema en cierta "polución sonora" y aparece disimulada en el uso de diminutivos que desaparecerán en la versión que Borges publica en 1929 en *Cuaderno San Martín*, que forma parte del supuesto tríptico vanguardista del Borges poeta. Según el poema: "El charro carnaval aturdió/ con insolentes murgas".

Resulta interesante también desanudar la retórica y los protocolos en los que descansan algunos textos críticos de Borges, publicados por la misma época en *Proa*. La crítica de *Telarañas* (1924), por supuesto, y la lectura de *Prismas*, de su compañero Eduardo González Lanuza, publicado en1925 con el título de "Acotaciones". Si por un lado Borges celebra que Nydia Lamarque no incurra "ni en las borrosidades ni en las chillonerías de comadrita que suele inferirnos la Storni", por el otro enfatiza que esas "borrosidades" son las mismas de las que se abominan como "matices borrosos del rubenismo" en la reseña dedicada a un varón, el que comparte el territorio designado por "Nosotros, los varones..." (el propio Borges y González Lanuza), que festejan la aparición del rostro de "Rubén", amigablemente nombrado tras los versos de la abogada Nydia Lamarque que florece en una quinta de Belgrano, pero que son las mismas que se rechazan en una mujer escritora de origen italiano, maestra y madre soltera.

Saltan a la vista las contradicciones y los prejuicios estéticos y de clase, el desprecio con que se nombra a Alfonsina, y la ambigua valoración del "rubenismo" según se trate de uno u otro *uso* de esa retórica. El apelativo despectivo *la Storni* está marcando una diferencia de territorio y clase. "La Storni" forma parte de las "italianadas de hoy", que el joven Borges desprecia. Además, se agregan a las "borrosidades" otros dos elementos que acercan a Alfonsina a la horda invasora de los inmigrantes. Las "chillonerías" remiten al *mal gusto chillón* del candombe y el carnaval charro. Es que, parecería, Alfonsina aturde como el carnaval con sus aires de comadrita y sus chillidos.

VARONES PENSATIVOS Lo curioso es que, en el plano estético, a esta *comadrita* se le achaca un mal gusto ("chillonerías" y "borrosidades") derivado del modernismo de Rubén Darío (y, peor aún, Amado Nervo), abominado por la estética de los *varones pensativos* del ultraísmo –o la versión criolla de la vanguardia–, pero al mismo tiempo se festeja esa herencia, esa "gracia espiritual" y esa "hermosura" en los versos de las "muchachas" de las "quintas" de "Belgrano", esas muchachas que comparten un territorio, "nuestra casa", separada de las clases populares que reciben agua del aguatero, sin el privilegio del molino propio.

Nydia Lamarque fue una de las primeras mujeres abogadas de la Argentina, hazaña sólo posible para una mujer adinerada y de clase media alta. La otra muchacha que saluda Borges en sus reseñas es Norah Lange, esposa de Oliverio Girondo y de ascendencia noruega (otra "clase" de inmigrantes). Esas muchachas que, al menos en el plano de la poesía y por el momento (en tiempos futuros harán sus propios desvíos), conservan el decoro de cumplir con el rol que la sociedad y la tradición asigna a las mujeres, y no "chillan", protestan o se insolentan.

STORNI, 1; BORGES, 0 Cuando la despreciada firma de la Storni coocurre con la de Borges en una misma revista literaria, resulta que el texto de ella se adecua mucho más claramente al programa de vanguardia que el poema que firma el varón pensativo, que parece ocuparse de los sentimientos (los "trebejos" que conmueven en los versos de las "muchachas"), ordenados además en estrofas clásicas de cuatro versos en los que se alternan endecasílabos y alejandrinos y, más tradicionalmente aún, eneasílabos y decasílabos.

El poema de Alfonsina, en cambio, tiene una disposición totalmente irregular: una larga tirada de versos sin estructura estrófica ni patrón rítmico regular. Escrito en verso libre y fragmentario, se acerca al lenguaje coloquial y prosaico, lejos de las joyas modernistas. No hay registro del Yo confesional. Por el contrario, éste desaparece y el texto opera como un foco de luz nocturna que enfoca diferentes zonas y detalles: cuadrados de luz –emparchados-fondo– que destacan que el poema es un plano, una superficie sin volumen, que niega la representación clásica y muestra un sujeto fragmentado y cortado en manchas, tajos de colores, rayos. Mientras la cultura de la distracción erige a Borges y a Sabato como las firmas asignables al museo de la alta cultura, en el fin del siglo XX los jóvenes poetas de los 90 que apuestan a la experimentación reescriben a Alfonsina Storni de una u otra forma.

Santiago Llach (*La raza*), de una manera elusiva, por ejemplo, en el desenmascaramiento por saturación del modelo de género masculino: el trabajo opuesto y complementario de las operaciones de Alfonsina Storni en las primeras décadas del siglo. O Ariel Schettini (*Estados Unidos*), que escribe al margen del poema "Octubre" su propia versión a modo de homenaje.

Pliegue y despliegue del futuro de la poesía. Y el plus de la ironía en este juego es que es precisamente aquella Alfonsina que Borges excluyó por chillona y de mal gusto (la Alfonsina modernista y contestataria a la vez, rimadora y confesional, la escritura imposible para los *varones pensativos* y las *muchachas de Belgrano*) la que hoy –callada y velada, pero insistentemente– se hace audible en la nueva poesía de estos jóvenes.♣

PLOWING THE DARK
Richard Power
Farrar, Straus and Giroux, 2000
416 págs. U$S 25

Con la capacidad analítica de Saúl Bellow, la obsesión histórica de Don DeLillo, la amargura victoriosa de Philip Roth, la tensión doméstica de John Updike, el espanto entrópico de Thomas Pynchon, la violencia gozosa de Norman Mailer, la paranoia mecánica de Philip K. Dick y la potencia argumental de John Irving, el joven Richard Powers parece ir –sin prisa pero sin pausa– camino a convertirse en el gran escritor norteamericano del siglo XXI. Nacido en 1957, a partir de 1985 Powers ha producido siete novelas magistrales cuyo objetivo parece ser el de abarcarlo todo contándolo como si se tratara de materia desconocida. *Three Framers on their Way to a Dance*, *Prisioner's Dilemma*, *The Gold Bug Variations*, *Operation Wandering Soul*, *Galatea 2.2*, *Gain* y la recién aparecida *Plowing the Dark* giran y se cruzan entre ellas volviendo una y otra vez a los mismos temas –los horrores industriales, la neurosis del inventor, la locura científica, la obsesión por lo ancestral, la histeria de quien pretende iluminar la ambigua relación entre el creador y lo creado–, pero siempre desde lugares diferentes. Leer a Powers –libro a libro– produce la sensación de ver cómo alguien va armando un rompecabezas o distribuyendo los colores sobre un cuadro.

Galatea 2.2 (único libro de Powers en español, editado por Grijalbo/Mondadori) funciona como una suerte de ingeniosa *summa poweriana*: tiempo, tecnología y temores varios, otra vez, con un ingrediente extra y novedoso: un personaje llamado Richard Powers becado por un misterioso Centro para el Estudio de Ciencias Avanzadas para que pueda llevar adelante un proyecto atípico: programar una computadora con grandes obras de la literatura universal en el intento de sintetizar una suerte de *lingua* novelística. Al final no queda claro si en esta extrañísima historia de amor el Pigmalión es el hombre o la máquina. Pero sí podemos disfrutar del resumen de lo que pasó: historias de granjeros fotografiados por August Sander, de hombres perdidos en su propia "Disneylandia de la mente", de científicos en permanente estado de fuga, de niños a los que sólo les quedan los cuentos de hadas, de mujeres enfermas en lucha contra una corporación todopoderosa.

Plowing the Dark, recién publicada, plantea un contrapunto entre una banda de *nerds* de Seattle empeñados en la construcción de un ambiente virtual mientras, lejos de allí, en una ciudad del Mediterráneo, un norteamericano es rehén de un grupo fundamentalista en otra forma de "ambiente artificial y controlado". Ambas historias van a encontrarse más temprano que tarde para que, con su choque, vuelvan a agitarse las pasiones del espíritu, la máquina y el lector.

RODRIGO FRESÁN

ority Deathmatch



En el siguiente fragmento de un libro por venir, Más de una lengua (poesía, subjetividad y género), *Delfina Muschietti denuncia el odio de clase que fundamentaba los juicios de Borges sobre la poesía de Alfonsina Storni y reivindica el papel que esa "textualidad chillona" cumple en relación con la poesía actual.*

algunos textos críticos de Borges, publicados por la misma época en *Proa*. La crítica de *Telarañas* (1924), por supuesto, y la lectura de *Prismas*, de su compañero Eduardo González Lanuza, publicado en1925 con el título de "Acotaciones". Si por un lado Borges celebra que Nydia Lamarque no incurra "ni en las borrosidades ni en las chillonerías de comadrita que suele inferirnos la Storni", por el otro enfatiza que esas "borrosidades" son las mismas de las que se abominan como "matices borrosos del rubenismo" en la reseña dedicada a un varón, el que comparte el territorio designado por "Nosotros, los varones..." (el propio Borges y González Lanuza), que festejan la aparición del rostro de "Rubén", amigablemente nombrado tras los versos de la abogada Nydia Lamarque que florece en una quinta de Belgrano, pero que son las mismas que se rechazan en una mujer escritora de origen italiano, maestra y madre soltera.

Saltan a la vista las contradicciones y los prejuicios estéticos y de clase, el desprecio con que se nombra a Alfonsina, y la ambigua valoración del "rubenismo" según se trate de uno u otro *uso* de esa retórica. El apelativo despectivo *la Storni* está marcando una diferencia de territorio y clase. "La Storni" forma parte de las "italianadas de hoy", que el joven Borges desprecia. Además, se agregan a las "borrosidades" otros dos elementos que acercan a Alfonsina a la horda invasora de los inmigrantes. Las "chillonerías" remiten al *mal gusto chillón* del candombe y el carnaval charro. Es que, parecería, Alfonsina aturde como el carnaval con sus aires de comadrita y sus chillidos.

VARONES PENSATIVOS Lo curioso es que, en el plano estético, a esta *comadrita* se le achaca un mal gusto ("chillonerías" y "borrosidades") derivado del modernismo de Rubén Darío (y, peor aún, Amado Nervo), abominado por la estética de los *varones pensativos* del ultraísmo –o la versión criolla de la vanguardia–, pero al mismo tiempo se festeja esa herencia, esa "gracia espiritual" y esa "hermosura" en los versos de las "muchachas" de las "quintas" de "Belgrano", esas muchachas que comparten un territorio, "nuestra casa", separada de las clases populares que reciben agua del aguatero, sin el privilegio del molino propio.

Nydia Lamarque fue una de las primeras mujeres abogadas de la Argentina, hazaña sólo posible para una mujer adinerada y de clase media alta. La otra muchacha que saluda Borges en sus reseñas es Norah Lange, esposa de Oliverio Girondo y de ascendencia noruega (otra "clase" de inmigrantes). Esas muchachas que, al menos en el plano de la poesía y por el momento (en tiempos futuros harán sus propios desvíos), conservan el decoro de cumplir con el rol que la sociedad y la tradición asigna a las mujeres, y no "chillan", protestan o se insolentan.

STORNI, 1; BORGES, 0 Cuando la despreciada firma de la Storni coocurre con la de Borges en una misma revista literaria, resulta que el texto de ella se adecua mucho más claramente al programa de vanguardia que el poema que firma el varón pensativo, que parece ocuparse de los sentimientos (los "trebejos" que conmueven en los versos de las "muchachas"), ordenados además en estrofas clásicas de cuatro versos en los que se alternan endecasílabos y alejandrinos y, más tradicionalmente aún, eneasílabos y decasílabos.

El poema de Alfonsina, en cambio, tiene una disposición totalmente irregular: una larga tirada de versos sin estructura estrófica ni patrón rítmico regular. Escrito en verso libre y fragmentario, se acerca al lenguaje coloquial y prosaico, lejos de las joyas modernistas. No hay registro del Yo confesional. Por el contrario, éste desaparece y el texto opera como un foco de luz nocturna que enfoca diferentes zonas y detalles: cuadrados de luz –emparchados-fondo– que destacan que el poema es un plano, una superficie sin volumen, que niega la representación clásica y muestra un sujeto fragmentado y cortado en manchas, tajos de colores, rayos. Mientras la cultura de la distracción erige a Borges y a Sabato como las firmas asignables al museo de la alta cultura, en el fin del siglo XX los jóvenes poetas de los 90 que apuestan a la experimentación reescriben a Alfonsina Storni de una u otra forma.

Santiago Llach (*La raza*), de una manera elusiva, por ejemplo, en el desenmascaramiento por saturación del modelo de género masculino: el trabajo opuesto y complementario de las operaciones de Alfonsina Storni en las primeras décadas del siglo. O Ariel Schettini (*Estados Unidos*), que escribe al margen del poema "Octubre" su propia versión a modo de homenaje.

Pliegue y despliegue del futuro de la poesía. Y el plus de la ironía en este juego es que es precisamente aquella Alfonsina que Borges excluyó por chillona y de mal gusto (la Alfonsina modernista y contestataria a la vez, rimadora y confesional, la escritura imposible para los *varones pensativos* y las *muchachas de Belgrano*) la que hoy –callada y velada, pero insistentemente– se hace audible en la nueva poesía de estos jóvenes.♣

EL EXTRANJERO

PLOWING THE DARK
Richard Power
Farrar, Strauss and Giroux, 2000
416 págs. U$S 25

Con la capacidad analítica de Saúl Bellow, la obsesión histórica de Don DeLillo, la amargura victoriosa de Philip Roth, la tensión doméstica de John Updike, el espanto entrópico de Thomas Pynchon, la violencia gozosa de Norman Mailer, la paranoia mecánica de Philip K. Dick y la potencia argumental de John Irving, el joven Richard Powers parece ir –sin prisa pero sin pausa– camino a convertirse en el gran escritor norteamericano del siglo XXI. Nacido en 1957, a partir de 1985 Powers ha producido siete novelas magistrales cuyo objetivo parece ser el de abarcarlo todo contándolo como si se tratara de materia desconocida. *Three Framers on their Way to a Dance, Prisioner's Dilemma, The Gold Bug Variations, Operation Wandering Soul, Galatea 2.2, Gain* y la recién aparecida *Plowing the Dark* giran y se cruzan entre ellas volviendo una y otra vez a los mismos temas –los horrores industriales, la neurosis del inventor, la locura científica, la obsesión por lo ancestral, la historia de quien pretende iluminar la ambigua relación entre el creador y lo creado–, pero siempre desde lugares diferentes. Leer a Powers –libro a libro– produce la sensación de ver cómo alguien va armando un rompecabezas o distribuyendo los colores sobre un cuadro.

Galatea 2.2 (único libro de Powers en español, editado por Grijalbo/Mondadori) funciona como una suerte de ingeniosa *summa poweriana*: tiempo, tecnología y temores varios, otra vez, con un ingrediente extra y novedoso: un personaje llamado Richard Powers becado por un misterioso Centro para el Estudio de Ciencias Avanzadas para que pueda llevar adelante un proyecto atípico: programar una computadora con grandes obras de la literatura universal en el intento de sintetizar una suerte de *lingua* novelística. Al final no queda claro si en esta extrañísima historia de amor el Pigmalión es el hombre o la máquina. Pero sí podemos disfrutar del resumen de lo que pasó: historias de granjeros fotografiados por August Sander, de hombres perdidos en su propia "Disneylandia de la mente", de científicos en permanente estado de fuga, de niños a los que sólo les quedan los cuentos de hadas, de mujeres enfermas en lucha contra una corporación todopoderosa.

Plowing the Dark, recién publicada, plantea un contrapunto entre una banda de *nerds* de Seattle empeñados en la construcción de un ambiente virtual mientras, lejos de allí, en una ciudad del Mediterráneo, un norteamericano es rehén de un grupo fundamentalista en otra forma de "ambiente artificial y controlado". Ambas historias van a encontrarse más temprano que tarde para que, con su choque, vuelvan a agitarse las pasiones del espíritu, la máquina y el lector.

RODRIGO FRESÁN





Los libros más vendidos esta semana en Musimundo

FICCIÓN

1. El alquimista
Paulo Coelho
(Planeta, $ 19)

2. Harry Potter y la piedra filosofal
J. K. Rowling
(Emecé, $ 12)

3. Amarse con los ojos abiertos
Jorge Bucay
(Nuevo Extremo, $ 16)

4. Brida
Paulo Coelho
(Planeta, $ 16)

5. Harry Potter y el prisionero de Azkaban
J. K. Rowling
(Emecé, $ 16)

NO FICCION

1. La resistencia
Ernesto Sabato
(Planeta, $ 15)

2. Manual del guerrero de la luz
Paulo Coelho
(Planeta, $ 10)

3. Rodrigo
Rodrigo
(Distal, $ 9.90)

4. A brillar mi amor
Jorge Boimvaser
(Sudamericana, $ 19.90)

5. Don José
José Ignacio García Hamilton
(Sudamericana, $ 19)

¿Por qué se venden estos libros?
"Musimundo/Libros es la cadena para el público no habituado a la lectura, ya que no supone la sacralidad cultural como un valor, sino como una barrera. Es por esto que trabajamos fundamentalmente con best-sellers y con libros que diluyen la percepción del esfuerzo de estar leyendo en favor de la conexión con el contenido. Esto hace que el lector común pierda el sentimiento de incomodidad frente a lo que socialmente se entiende por patrimonio de intelectuales", señala Pablo Doberti, gerente de marketing de Musimundo.

MITOS, 3

La obra de Copi es uno de los experimentos más originales de las últimas décadas del siglo XX. En el texto que sigue, su editor en español, Jorge Herralde, cuenta cómo fue formándose esa biblioteca hoy casi inconseguible pero siempre radiante.

Canutos con Copi

POR JORGE HERRALDE No era muy glamorosa, es verdad, pero sí siempre imprevisible y tronchante, en sus silencios, en sus palabras, en sus reacciones. Y por eso a todos nos subyugó *La mujer sentada*, Sheherezade lacónica, saltimbanqui atornillada a una silla, el personaje de la página de la *bande dessinée* de Copi que aparecía cada semana en *Le Nouvel Observateur*. Éste fue mi primer contacto con aquella enigmática firma, Copi.

Luego vino *El uruguayo*, una novela corta que publicó Christian Bourgois en un tomito en 1972. Me gustó tanto como los dibujos de nuestro versátil autor (que también escribía teatro y actuaba). Por entonces se había trasladado a París, con poco dinero, un joven aspirante a literato, Enrique Vila-Matas, y le propuse traducirlo. Creo que fue su primera traducción, bastante breve y con el autor a mano para consultar dudas.

Cuando Enrique me la envió, Bourgois me dijo que Copi quería revisarla, lo que me pareció perfecto. Pero pasaron los meses (y los años) y no había respuesta de Copi; insistí y seguíamos sin la traducción revisada, aunque se trataba sólo de algo más que una treintena de folios. Así que aproveché un viaje a París para intentar hablar con el esquivo Copi y fuimos al teatro donde estaba actuando en una pieza suya, *La Pyramide*, en la que era el protagonista, disfrazado de larguirucha rata, totalmente verosímil, genial. A la salida –Copi con un peludísimo abrigo blanco hasta los pies– nos fuimos a un bar para comentar la jugada: ningún problema, dijo, podíamos editar el libro, él no tenía tiempo (ni ganas, supongo) de revisar la traducción (ni ésta ni ninguna de las otras que fui publicando).

Por fin, *El uruguayo*, junto con los cuentos de *Las viejas travestis*, apareció en un volumen, en 1978, en la colección "Contraseñas", donde poco antes ya había publicado *El baile de las locas*, una novela posterior pero ajena a tantas dilaciones.

En los años sucesivos vi a Copi varias veces en París. Así, me llevó a ver el estreno de una pieza suya de teatro, *La tour de la défense*, interpretada por Bernadette Laffont y otras estrellas de lo que había sido la *nouvelle vague*. Copi estaba muy halagado con el reparto, nada marginal, nada *off París*. Luego acompañé a toda la banda a una de esas espaciosas *brasseries* parisinas, con bandejas y bandejas de mariscos para celebrarlo. Entre los amigos estaba Wolinski, su compinche en la memorable revista *Hara-Kiri*.

En otra ocasión me llevó a almorzar a su pisito de Montmartre, que compartía con uno de sus hermanos. Casi no podíamos ver los platos por la humareda de la marihuana. Con Copi estaba su fiel agente Luca Stalleti, que se ocupaba también de Cavanna, Wolinski y otros dibujantes; Stalleti tenía un físico de boxeador recién retirado, un peso medio *gouallier* y *bon vivant*, un personaje con aire de *série noire*. También nos vimos varias veces con su gran amigo Guy Hocquenghem, activista de los movimientos *gay*, líder del frente homosexual de acción revolucionaria (FHAR), arcángel tenebroso siempre en el *qui vive*, una de las primeras víctimas del sida en París. Por aquel entonces yo había publicado *Album sistemático de la infancia*, de René Schérer y el propio Hocquenghem, un libro que buceaba en la pedofilia, inquietante y osadísimo, tanto que la crítica pasó de puntillas, lo más lejos posible.

Una noche me encontré con Joan de Sagarra en el Parelladeta, un restaurante casero y familiar, en la calle Casanovas, al que muchos amigos íbamos con cierta frecuencia, aunque no tanta como Terenci Moix, para quien era su cuartel general. Empezamos a hablar de Copi con Joan, quien también lo admiraba mucho. En aquellos años de libertad impensable en Barcelona, como de vacío de poder, entre el fin del franquismo y la transición, oficiaba de alcalde José María Socías, que pese a su pasado falangista (o para hacérselo perdonar) era de un talante muy dialogante y progresista (luego ingresó en el partido socialista, en el que ha tenido una discreta carrera, creo). Como ejemplo de este talante había nombrado concejal de cultura a Joan de Sagarra, *enfant terrible* vocacional y gran conocedor del teatro europeo.

Hablando y hablando del Copi dibujante, del Copi narrador, del Copi teatrero, Sagarra decidió: "Lo traeremos a Barcelona". Y así fue: el Ayuntamiento de Barcelona, apenas posfranquista, patrocinó el estreno en Barcelona nada menos que de *Loretta Strong*, una pieza en la que Copi, además de autor, era el único intérprete.

El estreno tuvo lugar en el Diana, un teatro del Barrio Chino (aún no rebautizado como Raval) que había sido "tomado" por libertarios varios, con el joven Mario Gas al frente, un lugar de contestación nada encorsetada. Y llegó la noche del estreno: Copi travestizado como Loretta Strong, desplazándose a velocidades sincopadas en una silla de ruedas a lo largo y ancho del escenario, leyendo en unos grandes libretones el texto de la pieza, escrito a lápiz en letras enormes... Copi logró desbordar a tan presuntamente encallecidos insumisos. Sin pretenderlo, *comme ça*.

Por cierto, había pensado que para la portada de *El baile de las locas*, que publicaría poco después, iría muy bien una foto de Bibi Andersen, que vivía entonces en Barcelona. Una madrugada, al salir de Bocaccio, habíamos recalado Vila-Matas y yo, bastante comatosos, en los Talleres Tejada, un bar que se abría de madrugada, algo así como un *after hours* de la época, pero con bebida y comida, noctámbulos y camioneros, en vez de música tecno. Sentada en una mesa con un grupo de amigos estaba la guapísima Bibi. Me acerqué, flanqueado por Enrique, y con el santo y seña de mi amigo Vicente Aranda, que la había dirigido en *Cambio de sexo*, le comenté lo de la foto, aunque ya me daba cuenta de que la atmósfera no era muy profesional para la propuesta (o pretexto). Unos días después la fui a buscar a Barcelona de Noche, el local golfo donde actuaba, y luego la dejé en Boccaccio, donde la esperaba su novio. Esta vez logré articular con más precisión mis intenciones (amablemente acogidas) y le llevé la edición de un nuevo libro de Manolo Vázquez Montalbán que Anagrama había publicado, *Guillermotta en el país de las Guillerminas*, en la que la pícara Guillermina ocupaba la portada con boa y minifalda y fumándose un purazo; pero luego, con el verano inmediato, la cosa se dispersó, y al final el grafista Julio Vivas dibujó una excelente ilustración.

En otra visita se organizó una lectura de una obra de teatro, la primera que Copi había escrito en español. La lectura, a cargo del propio Copi, tuvo lugar ante un grupo reducido, Alberto Cardín y sus amigos, en casa de Mario Trejo, un poeta argentino, notable, que durante un tiempo ejerció de *chevalier servant* de Esther Tusquets, quien le publicó una antología en su espléndida colección de poesía.

Marihuana a tope, como siempre con Copi,

Poco antes de morir, típicamente, Copi había escrito y estrenado una obra, *Una visita inoportuna*, los últimos días de un enfermo de sida en un hospital. Sin una sombra de autocompasión, *humour jaune* chirriante. Una despedida ejemplar, como si nada.

pero mientras todos la fumábamos ya de una manera casual, como un pitillo cualquiera, quizá aspirando el humo de forma más enfática, Mario Trejo aún ejecutaba aquellos aparatosos rituales de los *sixties*, con un revoloteo de manos como tocando la armónica. La lectura en sí resultó bastante interminable, con un español campanudo y estrambótico, algo así como una versión platense de *La venganza de Don Mendo*, pero, en fin, el recuerdo es vago.

Sobre todo en una de sus dos estancias en Barcelona, salíamos con Copi cada noche. Lo llevé al Molino, que le divirtió bastante, pero donde se lo pasaba mejor era en el Whisky Twist, un local de travestis, junto a la calle Escudillers, supercutre y desmadrado, donde ofició durante años Violeta la Burra.

Después de Barcelona, Copi se iba a Ibiza, a una casa en el campo con su madre y su hermano y me invitó a pasar unos días, pero justo en aquellas fechas yo empezaba a salir con Lali Gubern y habíamos previsto un viaje a Sóller. Antes o después o en algún momento (recuérdese aquella frase:"Alguien que se acuerda de lo que hizo en los sesenta, no estuvo en los sesenta"; también podía valer para los setenta), sentados Copi y yo en un bar de una terraza de la Rambla me dijo ante una propuesta de cena, con varios amigos, que ya no le apetecía relacionarse con gente heterosexual.

Yo estaba fascinado por el personaje. Al escribir esto, recuerdo "Eres demasiado *hip*, tío", un espléndido cuento de Terry Southern, del libro *A la rica marihuana*. En él, un joven expatriado norteamericano en París, amante del jazz, frecuenta una cava donde toca un músico negro. Se hace tan inseparable de éste y de su mujer que ambos quedan desconcertados, no saben qué pretende. En un momento dado, ella se insinúa al joven, sin éxito; luego lo hace el marido, por si acaso, también sin resultado. El joven es sólo un adicto al jazz y a los negros, sólo quería estar con ellos; el músico concluye: "Eres demasiado *hip*, tío".

Alguna vez, durante años, Copi me llamaba, casi siempre de madrugada, el olor a marihuana cabalgando de París a Barcelona por el hilo telefónico, risas y chismes y un reproche: "Jorge, ¿por qué no publicas mi teatro?". Yo argumentaba que debía traducirlo él mismo ("¿Te imaginas *Eva Perón* traducido por otro?"), en especial ahora que se había reencontrado literariamente con el español. Si lo hacía, lo publicaría enseguida. No salimos de la *impasse*.

Cuando murió en 1988, organicé con el Casal Lambda un pequeño homenaje en su honor en una sala de La Virreina, acompañado de Alberto Cardín (también luego víctima del sida), Angel Pavlosvky, serio, sin maquillar (seguro que Copi lo hubiera preferido en *drag queen*) y Armand de Fluvià, factótum de Lambda.

Poco antes de morir, típicamente, Copi había escrito y estrenado una obra, *Una visita inoportuna*, los últimos días de un enfermo de sida en un hospital. Sin una sombra de autocompasión, *humour jaune* chirriante. Una despedida ejemplar, como si nada. Chapeau, Copi.♣

EN EL QUIOSCO



NEW *LEFT* REVIEW *(en castellano), año 1, números 0 y 1 (Madrid: 2000), 9,02 Euros*

Finalmente se distribuyó en Buenos Aires, tal como anunció *Radarlibros* en su momento, la edición en castellano de la mítica revista *new* left *review*, cuya historia y cuya influencia en el pensamiento progresista occidental de fin del siglo XX merecería un espacio mayor que estas mezquinas líneas.

El número cero de la publicación ofrece al lector hispanoparlante una selección de artículos más o menos clásicos publicados por la *new* left *review* a lo largo de la década del noventa alrededor de la temática "Pensamiento crítico contra la dominación". En la presentación de esta edición en castellano se justifica el lanzamiento de esta empresa de traducción y adaptación en la particular coyuntura intelectual y política que atraviesa el pensamiento de izquierda. "La edición en castellano de la *new* left *review* pretende contribuir a la construcción de *un campo de reflexión crítico* que forzosamente deberá alimentarse de aportaciones múltiples, pero abocadas todas ellas a la definición de nuevos paradigmas de las sociedades capitalistas." Carlos Prieto del Campo es responsable de la edición traducida para editorial Akal de Madrid. La selección propuesta incluye un texto clásico de Giovanni Arrighi, "Siglo XX: siglo marxista, siglo americano", y contribuciones de Eric Hobsbawm, de Pierre Bourdieu, de Fredric Jameson y de Noam Chomsky, por citar sólo las firmas más reconocidas. Un buen repertorio para comprender las preocupaciones teóricas de la revista.

El número 1 organiza el material a partir de la consigna "El nacionalismo en tiempos de globalización". Imprescindible, por lo tanto, la reflexión a partir de la experiencia indonesia de Benedict Anderson sobre el presente y el futuro del nacionalismo. Terry Eagleton examina el caso irlandés y Jürgen Habermas critica las presiones de la globalización en relación con el Estado-nación europeo. Michael Mann realiza una historia aterradora de la democracia a lo largo del siglo XX, focalizada en la limpieza étnica y política como tradición moderna. El futuro de China, y las consecuencias de la última guerra en los Balcanes aparecen en otras tres contribuciones.

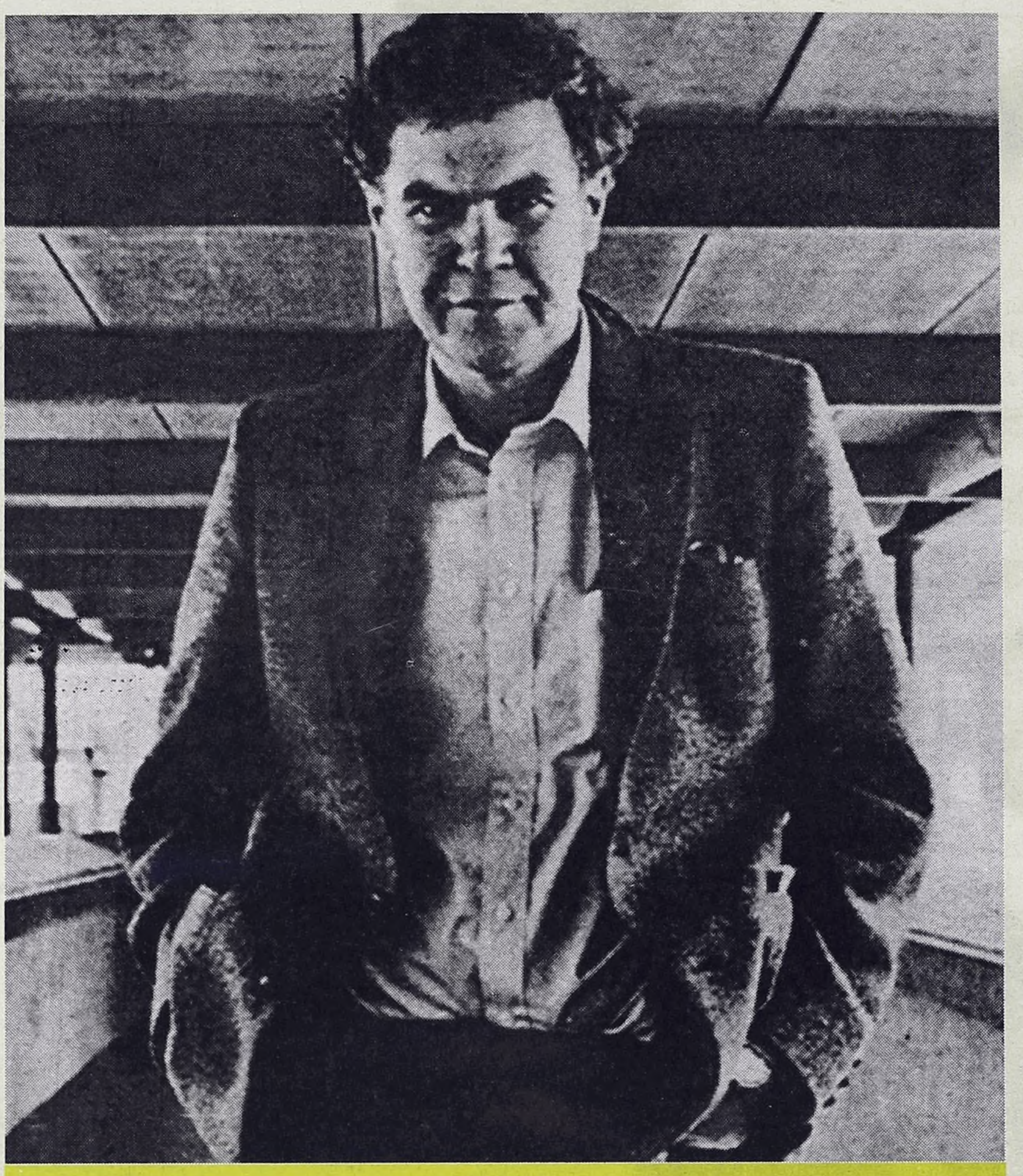
SANTIAGO LIMA

Lo mínimo al máximo

POR RODRIGO FRESAN *Call If You Need Me,* libro del escritor norteamericano Raymond Carver recién aparecido en Inglaterra –en la editorial Harvill, no hay todavía edición norteamericana– se anuncia, finalmente y por fin, como "lo último de lo último", el fondo del barril: se acabó lo que se daba. Su título –*Llama si me necesitas*– tiene algo de invocación espiritista pero, también, de acaso involuntaria ironía y acto fallido, porque está claro que no se ha dejado de llamar y de molestar al muy necesitado Carver desde su fallecimiento en 1988 con la ininterrumpida manipulación de su breve pero contundente obra, con el objetivo de exprimirle hasta la última gota de tinta (o de dólares).

Así, todo parece indicar que la industria editorial –y especialmente su viuda, la no muy talentosa poeta Tess Gallagher– sigue necesitando de Carver como indiscutible clásico contemporáneo, pero también como fantasma benefactor a la hora de sostener la figura de una viuda que se ha erigido en un –otro– *médium* posesivo al estilo de las señoras de Borges, Cheever, Calvino o Alberti a la hora de la revisitación post-mortem de una obra sólo en teoría cerrada.

No se trata aquí de cuestionar los motivos literarios (Carver, después de todo, es el último gran mito que han sabido generar las letras de su país) o las actitudes personales de familia y herederos, pero lo cierto es que el autor de *Catedral* lleva publicados casi más libros desde el otro lado que los que llegó a publicar en éste –entre principios de los 70 y finales de los 80–, y lo peor de todo es que mucho del material que justifica esta fecundidad de ultratumba no es más que los mismos naipes de siempre, vueltos a barajar y buscando hacer verosímil un poker mentiroso donde, como mucho, hay tres cartas de un mismo palo.



El último libro de Raymond Carver, que recopila una serie de "inéditos" y refrita textos ya conocidos, consolida el mito de ese héroe minimalista de la clase trabajadora norteamericana.

Así, el grueso de *Call If You Need Me* –subtitulado "The Uncollected Fiction and Prose"– es en más de sus dos terceras partes un grosero refrito de *No Heroics, Please* y *Fires* que contiene sentidos credos y homenajes (a su padre, a su maestro John Gardner, a su primer editor Gordon Lish –a quien, se dice, le debe mucho más de lo que reconoce–, a sus amigos Tobías Wolff y Richard Ford), un puñado de críticas literarias bastante torpes, introducciones bien intencionadas, cuentos primerizos y el capítulo de una novela (*The Augustine Notebooks*) que quedó trunca y que no presagiaba nada demasiado bueno. Material que el seguidor de Carver, seguro, ya tiene en su poder.

El atractivo del libro –y única razón para desembolsar 15 libras– son las primeras sesenta y algo de páginas que presentan cinco cuentos "nuevos": dos de ellos descubiertos entre los papeles que el escritor donó a la Ohio State University y pertenecientes a un período temprano –"What Would You Like to See?" y "Call If You Need Me"– y otros tres escritos poco antes de morir –"Kindling", "Vandals", "Dreams"–, encontrados por Tess Gallagher mientras vaciaba cajones de algún escritorio. Los cinco fueron publicados a lo largo de 1999 y parte del 2000 en las revistas *Esquire* y *Granta* y no aportan nada nuevo, ni tienen por qué hacerlo, al Universo Carver de los hermosos perdedores y la épica doméstica del proletariado yanqui: parejas en desintegración, la sombra del alcohol, hombres en fuga, niños muertos, el fugaz destello de lo epifánico en lo opacidad de lo cotidiano y el elegante vuelo de esa flecha que sale del arco de Hemingway para ir a dar al blanco de Chejov. No es mucho, no es poco, pero sí es pertinente arriesgar una sospecha: con la perspectiva que empiezan a dar los años y a la luz de estos reencuentros más o menos fortuitos, la lectura de Carver comienza a sonar involuntariamente paródica y sus trucos siempre justificados por un "menos es más" cada vez más evidentes y fáciles de adivinar.

"Dreams", el mejor relato de los cinco, es buena prueba de ello: una situación de alto dramatismo donde se termina sospechando que no hay nada que esconder y mucho menos que descubrir bajo del agua. Se tiene la impresión de estar escuchando el eco de un eco, variaciones silbadas sobre la misma melodía de siempre para disimular el hecho de que un *sketch* no es un cuento sino, apenas, un momento de una historia. Y tal vez, de acuerdo, parte de la eficacia de Carver resida en la insistencia del mantra, en la repetición hipnótica, así como los cuadros de Edward Hopper se parecen unos a otros sin ser los mismos.

No se trata aquí de cuestionar la importancia de Carver, pero sí, a la hora de ordenar como corresponde el "Canon Realista Sucio", de empezar a reconocer que Tobías Wolff tiene mejor humor y más originalidad y que Richard Ford goza de una mayor profundidad y anchura y altura. La promoción de estos cinco cuentos a libro no es reprochable, pero hubiera sido más atinado acompañarlos de material inédito (cartas, diarios, testimonios de amigos, listas del almacén, o como hizo el mismo autor en otra antología bajo otro título de resonancias telefónicas, *Where I'm Calling From,* nuevas y a menudo reveladoras reescrituras de lo viejo) antes que tener que volver a encontrarnos con lo mismo de siempre más el prólogo de rigor firmado por Tess Gallagher ("Estos relatos de Ray son como agua del cielo recogida en un barril para volver a refrescarnos"), tan parecido a esas compactas *liner-notes* que suele escribir la viuda Yoko Ono una y otra vez cada vez que ella descubre un –otro– viejo casete debajo de la cama.♣